

предметной среды обитания (в том числе в сфере художественно-творческой деятельности) технология оказывает доминирующее влияние, как на само произведение искусства, так и на принципы его формообразования. Синтез искусств, ремесел и промышленного производства возможен только при условии определенного, достаточно высокого уровня развития художественных, ремесленных и промышленных технологий.

Библиографический список

1. *Каган М.С.* Морфология искусства. Л., 1972.
2. *Кант И.* Критика способности суждения. СПб. 1898.
3. *Моррис У.* Искусство и жизнь. М., 1973.

В.В. Кикин

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И МАШИННОЕ ПРОИЗВОДСТВО

Художественные направления современного авангардизма отличаются необыкновенным разнообразием, которое возникло в результате расщепления некогда целостного классического искусства. В основе этого искусства был реальный предмет. Все аллегорические и метафорические образы неизменно трактовались через предметную форму. Наиболее сложными и эмоционально емкими художественными произведениями являются произведения реалистического искусства.

С развитием машинного способа производства материально-предметное окружение человека стало принципиально изменяться. Если прежде вещной мир человека встраивался в сложную природную среду с помощью изящной ручной отделки, которая обеспечивала гармонию с природной средой, а художественное творчество создавало художественные образы, пользуясь арсеналом природных предметных форм, то машинное производство стало наполнять жизненное пространство грубыми геометрическими формами. Если классическое искусство сформировало свой арсенал художественных форм и материалов, то машинное производство стало повсеместно внедрять в человеческий быт формы и материалы, оскорбляющие тонкое чувство прекрасного среднего буржуа. Для того, чтобы новое материально-предметное бытие утвердило себя в качестве

среды обитания человека, необходимо было новым, еще уродливым машинным формам придать статус форм эстетических.

Эту миссию возложили на себя художники-авангардисты. В качестве художественного материала они стали использовать всевозможные строительные материалы и материалы, используемые в повседневном быту. В качестве художественных технологий стали применять различные методы, ранее к области изящных искусств никакого отношения не имеющие, как коллаж, монтаж, сварка, спайка, вклейка различных отходов строительного производства (куски проволоки, пластмассы, битое стекло, галька и т.п.). По сути дела велись поиски путей эстетизации материалов, форм и предметов, неэстетических для включения их в искусственную предметную среду обитания. Направления художественно-творческих поисков при таком обилии открывшихся возможностей появилось великое множество. Одни направления концентрировали все свое внимание на работе с нетрадиционными материалами, другие были поглощены поиском новых художественных технологий, третьи исследовали формообразующие возможности простых художественно-выразительных средств применительно к простейшим изначальным геометрическим формам.

Одним из таких направлений явился геометрического абстракционизма, основателем и наиболее ярким представителем которого стал Пит Мондриан. Абстрагируясь от естественных природных форм, он выводит свой собственный «закон денатурализации материи». «Чтобы искусство было абстрактно, т.е. чтобы оно не обнаруживало никаких связей с естественными аспектами вещей, необходимо соблюдать закон денатурализации материи, имеющий основополагающее значение. С наибольшей силой осуществляет это абстрагирование от естественного цвета первоначальный цвет» [3, с. 41]. Это, прежде всего, выразилось в отказе от использования сложных цветов. Цветовая палитра его ограничивается тремя основными спектральными цветами: красным, синим, желтым. Для композиционного построения своих картин художник использует геометрическую решетку, полученную пересечением вертикальных и горизонтальных линий. «Вертикали и горизонталь являются выражением двух взаимно противоположных сил; это равновесие противоположностей существует везде и подчиняет себе все» [3, с. 38]. Вертикальные и горизонтальные линии образуют прямоугольники, которые являются структурными единицами всего композиционного построения, и некоторые из них заливаются тремя локальными цветами. Белый цвет остальных прямоугольников воспринимается в качестве нейтрального поля.

Прежде человек жил в естественной природной среде в окружении по преимуществу живых биологических форм. Естественно, поэтому, что и в искусстве царило господство именно форм природных. Через эти формы художники передавали человеческие эмоции, настроения, человеческое духовное содержание. Язык биологических форм естествен для человека изначально, с самого дня его рождения. Ребенок получал его в наследство вместе с генами отца и матери, впитывал его с молоком матери, усваивал со сказками няни и бабушки. Все произведения реалистического искусства были изначально понятны и близки ему, как и природа, среди которой он жил и воспитывался.

Научно-технический прогресс ворвался в жизнь человечества как изначально чужеродный элемент и стал отвоевывать для себя жизненное пространство. Хотя искусственные геометрические формы сопутствовали человечеству всегда, их присутствие было терпимо благодаря изящной отделке декоративными элементами, выполненными искусной рукой мастера. Все формы искусственной предметной среды обитания соответствовали образу жизни человеческого общества, его отношению к природе, его мировоззрению. Чтобы ввести в эту среду новые искусственные формы индустриально-промышленного производства, необходимо было, прежде всего, изменить общественное сознание, внедрить в жизнь новую идеологию, обосновывающую необходимость и неизбежность изменения ценностно-эстетических ориентаций.

Художники, как люди, обладающие необыкновенно развитой интуицией, своими новыми направлениями и течениями в искусстве предвосхищали развитие материально-предметной культуры человечества. Они первыми почувствовали неисчерпаемые художественно-эстетические возможности простых рафинированных геометрических форм, а своими произведениями показали обоснованность этих предвидений. Технические формы приобретали в произведениях искусства художественно-эстетические качества, которые автоматически распространялись и на мир технических форм индустриально-промышленного производства (в архитектуре это выразилось в утверждении конструктивизма).

Художественные течения и направления современного беспредметного искусства раскрывали огромные возможности дифференцированного исследования формообразующих свойств простейших художественно-выразительных средств. В каждом из направлений можно найти замечательные образцы работы с плоскостной графической, живописной и объемно-пластической художественной формой. Опираясь на беспредметной

(преимущественно геометрической) формой, художники стремились вложить в нее человеческое содержание, созвучное человеческим чувствам и эмоциям. Геометрические формы одухотворялись и наделялись качествами живых существ. Символическое значение геометрических элементов и форм использовалось человечеством на протяжении всей истории развития. Древнейшие пиктографические письма до сих пор производят на нас загадочное, близкое к мистическому, воздействие. Структура символа отражает не только наш реальный жизненный опыт общения с природой, и не только врожденное чувство восприятия характера линии и формы. Символические значения линий и геометрических форм представляют собой своего рода алфавит закодированных человеческих чувств и эмоций. Сложное эмоционально-эстетическое звучание законченной плоскостной или объемно-пространственной структуры достигается согласованным взаимодействием отдельных формообразующих элементов (линейных в плоскости и объемно-пластических в пространстве). Такое взаимодействие осуществляется с помощью средств художественного выражения. Такими средствами являются: метр, ритм, пропорции, масштаб, контраст, нюанс, симметрия, асимметрия, статика, динамика и др. С помощью использования этих средств можно изменять эмоциональную окраску звучания одних и тех же линий и форм. Важны не только сами эти линии и формы, но и способ их взаимного расположения на плоскости и в пространстве. Это интуитивно знают художники и интуитивно чувствуют зрители. Свои интуитивные знания художники с помощью практических опытов переводят в сферу сознания для целенаправленного эмоционально-эстетического общения со зрителями.

Каждое направление искусства исходит, прежде всего, из определенной философско-мировоззренческой концепции. Так обстояло дело на протяжении всей истории развития человечества. Наиболее отчетливо эта связь прочитывается в религиозном искусстве. Основные персонажи и фигуры композиции, их величина, иерархический порядок взаимного расположения – все это жестко закреплено религиозным канонам и подлежало неукоснительному соблюдению (Египетский канон, Древне-Греческий канон, Христианский канон и др.). Реалистические формы, в которых все классические виды искусства выражали свои идеи, составляли естественное единство с окружающей средой обитания. Взаимосвязь в развитии художественной и материально-предметной культуры в доиндустриальную эпоху была скрыта за изначальным синкретизмом красоты и пользы, неотделимостью утилитарно-функциональных и эстетических качеств предме-

тов искусственной среды обитания.

На протяжении всего развития человеческого общества искусство выполняло функцию восполнения не востребованных, нереализованных или угнетенных в реальной социальной действительности сторон человеческой личности. Так А. Арватов в своей работе «Искусство и производство» отмечает, что наибольшего расцвета древнеримский портрет достиг в период наибольшего социального разобщения римской знати, то же самое происходило и в расцвете портрета живописного. Пик расцвета сельского пейзажа приходится на период бурного роста городов. И в этом контексте можно сказать, что искусство помогает человечеству сохранять целостность при чрезмерном развитии какой-то из сторон социальной жизни.

Кризис традиционных классических форм в искусстве начался с появлением первых, еще уродливых, форм машинного производства. Первые изделия машинного производства входили в привычный сгармонизированный веками мир обывателя чужеродными элементами, разрушающими все понятия и нормы патриархального уклада. Это не могло не вызвать резкую волну протеста со стороны художественной интеллигенции. И то, чего, казалось, могла лишиться человечество бездушная, уродливая, машинная техника – красоты и духовной теплоты – взялось защитить и вновь утвердить «Движение за объединение искусств и ремесел». Во главе с У. Моррисом стали создаваться ремесленные гильдии по производству мебели, текстиля и печатной графики. Но, противопоставляя себя машинной индустрии, У. Моррис, сам того не подозревая, своей деятельностью предвосхитил деятельность будущих дизайнеров. Отрицая неразвитую машинную индустрию, У. Моррис предвосхитил индустрию высокоразвитую, способную сочетать в своей продукции искусную форму, отменное качество обработки, высокую технологичность изготовления и высокие эксплуатационные показатели. Разница заключалась лишь в том, что У. Моррис со своими гильдиями делал все это вручную и полагал, что машинному производству это не под силу. И все же Моррис получил звание первого дизайнера, сумевшего добиться в ограниченном масштабе серийного изготовления ремесленных изделий, отвечающих основным требованиям к изделиям дизайна. В борьбе с засильем машинной техники родился новый стиль, претендующий объединить в себе все сферы социальной жизни и распространиться по всему миру, – стиль «модерн». В Англии и Франции – этот стиль назывался «*ар нуво*», в Германии – это «*югендстиль*», в Австрии – это «*стиль сецессион*», в Италии – это «*стиль либерти*». Таким образом, старый доиндустриальный мировой уклад, разрушаемый нарождающейся индустри-

альной технологией промышленного производства предметов искусственной среды обитания, в качестве восполнения вызвал к жизни новый, обошедший весь мир стиль «модерн», который как раз заполнил собой период становления промышленной индустрии, как принципиально новой технологии обработки совершенно новых строительных и промышленных материалов.

На первом этапе развития машинного производства несовершенные, уродливые машинные формы прикрывались декоративными накладками, орнаментальными полосами и т.п. То есть продолжал действовать все тот же испытанный ремесленный прием наложения декоративной резьбы на голую геометрическую форму. Однако сразу же стало ясно, что в этом случае этот прием перестает работать из-за слишком большой разницы в технологии промышленного изготовления основной формы изделия и технологии ручной ювелирной отделки орнаментами и накладками. Сразу вскрылось неразрешимое противоречие между дешевизной промышленного изготовления изделия и очень дорогой ручной отделкой. Встретились две взаимоисключающие технологии, которые вынужденно должны были уживаться, пока машинная технология становилась на ноги. Для промышленности был один единственный путь развития – совершенствование технологии производства. Это зависело не только от самой промышленности, но и от множества второстепенных факторов. Кризис ремесленных технологий отразился и на технологиях художественных. Цеховой способ ремесленного производства распространялся и на работу художественную. Большинство художественных работ выполнялось именно артелями художников. Было широко распространено привлечение к художественным работам учеников и подмастерьев. Такой бригадный способ работы постепенно начинал сворачиваться, а вместе с ним и художественные технологии, рассчитанные на привлечение людей, посвященных во все технологические тонкости, стали упрощаться. Появляются совершенно новые художественные технологии, рассчитанные на искусство одной выдающейся личности художника.

Промышленная индустрия стала все больше и больше насыщать среду обитания человека новыми машинными формами, не имевшими прямых аналогов в мире естественной природы. Это противоречило всей предыдущей практике материально-практической деятельности человечества. Процесс создания искусственной среды всегда сопровождался следованием формообразующим законам природы естественной среды обитания. Первые машинные формы создавались в соответствии с формообразую-

щими возможностями и законами технологии промышленного производства. Единственное, чего требовали от такой промышленной формы, это самый минимум, без которого изготовление такой формы вообще теряло всякий смысл, – это утилитарно-функциональное соответствие. «Создай удобную форму, а потом укрась ее», – эти слова О. Пуиджина служили своего рода лозунгом первых создателей промышленных изделий. Однако, ремесленный принцип украшения утилитарно-функциональной формы соответствующими декоративными элементами или орнаментом по отношению к промышленным формам перестал работать, так как орнаментально-декоративные украшения промышленных форм задумывались отдельно от замысла самой технической формы и ни в коей мере не отражал ее функционально-конструктивной сущности. Формировалась и росла настоящая потребность осмыслить сущность новой машинной формы, понять ее душу и найти пути введения этой формы в сферу человеческого общения.

Во все времена развития человеческого общества развитие искусства и культуры было непосредственно взаимосвязано с социальными процессами, протекающими в обществе и с развитием материально-предметной деятельности общества. Технология является основой любого вида творческо-производственной деятельности. Стоит измениться технологии, – принципиально изменяется сам характер созидательной деятельности. Как в промышленности появление новых промышленных форм пробудило потребность поиска новых технологий, так и в искусстве появление новых объектов художественно-творческой деятельности (новых машинных форм и новых промышленных материалов) пробудило потребность поиска новых художественных технологий создания художественных произведений и новых технологий художественной обработки новых (промышленных) материалов.

Все вновь появляющиеся формы материально-предметного мира тут же становились объектом художественного творчества. Как прежде материально-предметные формы среды обитания человека постепенно перекладывались на язык искусства, так и появляющиеся и настойчиво входящие в жизнь человечества машинные формы стали пополнять собой арсенал художественных форм, осваиваться творческой интуицией художников. Машинные формы не имеют прямых аналогов в мире естественной природы и чтобы стать средой обитания человека, они должны быть приведены в соответствие с законами естественной природы и человека. Для этого необходимо было разработать своеобразную философско-мировоззренческую концепцию, которая была бы безотносительна к ре-

альной живой природе, но выражала бы абсолютную, освобожденную природу человеческого существа как всеобъемлющую сущность. Даже беглого взгляда на современные направления и течения беспредметных и абстрактных искусств достаточно, чтобы увидеть, что все они, прежде всего, разрабатывают свои оригинальные философско-мировоззренческие концепции, вне которых эти искусства являются всего лишь формотворческими опытами работы с неприродными формами. Точно так же, как религиозное искусство невозможно воспринять полноценно, не имея никакого представления ни о Богословии, ни о «Евангелие», ни о жизни Иисуса Христа.

Перед художниками нового времени встала задача не простого отражения материально-предметного окружения, существенно изменившегося под натиском надвигающейся материально-технической революции. Необходимо было осмыслить этот новый мир, понять кроющиеся в его существе и его природе возможности для проявления человеческой жизнедеятельности и человеческого общения. Начался процесс освоения нового мира машинных форм и форм беспредметных. Принципиально новых форм промышленная индустрия не дала: в том или ином виде они уже встречались на протяжении всего многовекового развития человечества. Все эти формы уже имели свой знаково-символический контекст. Точки, прямые, кривые, зигзагообразные линии, всевозможные геометрические фигуры уже получили очеловеченные эмоционально-психологические характеристики.

Частично используя это богатейшее наследие, а, частично создавая свои теоретические формообразующие программы, художники средствами современных искусств и направлений принялись активно осваивать язык чистых геометрических форм, без которого невозможно создать гармонично структурированный мир искусственной среды обитания человека. Философско-мировоззренческие концепции беспредметных искусств создавались и создаются художниками как бы от имени беспредметных форм для придания им социального статуса. В теоретических построениях ведущих художников современности беспредметные и геометрические формы наделяются всеми психологическими характеристиками, заимствованными из мира людей [1, с. 81].

В 1912 г. Глез и Метценже написали трактат «О кубизме», в котором обосновывали введение в художественное произведение "четвертого измерения". Достигаться это должно было вследствие всестороннего изучения объекта изображения. Изображение такого всесторонне узнанного объекта

предполагает использование проекций этого предмета с различных точек зрения, выражающих различные личностные характеристики объекта, а так же элементов памяти и элементов ассоциативно связанных впечатлений. Показательны в этом отношении слова П.Пикассо «Я понял, что живопись имеет самодовлеющую ценность, независимую от реального изображения предмета. Я спрашивал себя, не нужно ли скорее изображать вещи такими, какими их знают, чем такими, какими их видят» [2, с. 81]. Таким образом, построение художественного произведения в кубизме опирается на реально существующие предметы, но обращено преимущественно к «знанию» художника объекта изображения. Знание объекта дополняется и множеством ассоциированных с ним образов, параллельно возникающих в сознании художника.

Таким образом, мы видим, что развитие искусства и промышленного производства являются двумя взаимосвязанными процессами деятельности человека по воссозданию искусственной среды обитания. Эти процессы то расходятся, стараясь выделиться и утвердиться в качестве основного вида деятельности человека, то стремятся воссоединиться с помощью дизайна.

Библиографический список

1. *Кандинский В.В.* Точка и линия на плоскости. СПб., 2001.
2. *Пикассо П.* О живописи // Огонек. 1925, № 20.
3. *Mondrian P.* Plastic art and pure plastic art. 1957, № V.

Е.В. Килимник

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА У СТУДЕНТОВ ГУМАНИТАРНЫХ ВУЗОВ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В современных условиях перед отечественной педагогикой встал ряд серьезных задач, одна из которых является – развитие творческих качеств и творческого потенциала человека, способного реализовать себя в нестабильных условиях российской действительности. Обеспечить развитие продуктивных возможностей личности в процессе ее обучения способен только преподаватель, реализовавший в педагогической деятельности свой творческий потенциал. Но, необходимое, как никогда ранее, активное